الدراسات والبحوث

مدخل إلى قراءة المؤثرات الأجنبيّة في الشعر العربي المعاصر

د. عبدالله أبوعسّاف *

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

خضع الشعر العربي المعاصر لمجموعة مختلفة من المؤثرات ، كان ابرزها : المؤثر الموضوعي ـ الاجتماعي، والمؤثر الثقافي بشقيه : التراثي والأجنبي .

وقد ساهم المؤثر الأجنبي بدور بارز في دفع حركة الشعر العربي المعاصر ، وإثراء فاعليته . ومما ساهم في خصوبة هذا الأثر سببان رئيسيان :

* د. عبد الله أبو عساف : استاذ في كلية الآداب ، جامعة حلب ، ينشر في عدد من الدوريات المحلية والعربية .

الأول : طبيعة الواقع العربي المتباينة التي هيأت الشعراء لتقبّل هـذا الأثر والتفاعل معه .

الثاني : الامكانات الفذة التي تنطوي عليها طبيعة الصورة الفنية . ويمكن القول ـ ضمن هذا الاطار ـ : لقد انتقلت مضامين الوعي الأجنبي : الفكرية ، والفلسفية ، والفنية ، والجمالية عبر الصورة الفنية للمذاهب الأدبية . وذلك لما تتميز به هذه الصورة من خصائص مختلفة ابرزها التشكيل الحسي ؛ وبمعنى آخر : إن المؤثر الأجنبي ـ بأشكاله المختلفة ـ انتقل الينا مصـورا ، أو أن (المصور منه) هو الذي كان له الأثر البالغ والفاعلية الكبيرة في شعرنا المعاصر .

فالوجودية مثلا ، أو لنقل : ابرز المفاهيم الوجودية لم تنتقل عبر (الوجود والعدم) ، أو (الوجودية مذهب انساني) ، أو (المادية والثورة) ، وإنما انتقلت عبر (كاليغولا) ، و (سوء تفاهم) و (الذباب) و (وثلاثة في الجحيم) .... الخ ؛ لأن المفاهيم الوجودية المختلفة في هذه المسرحيات قدّمت مجسدة عبر نماذج فنية صاغتها وساهمت في بلورتها الصورة الفنية .

وربما ـ لهذا السبب ـ تحتاج دراسة الأثر الأجنبي في الشـعر العربي المعاصر الى فهم لطبيعة المذاهب الأدبية التي عكست القيم الفكرية والجمالية والفنية في فترة انتشارها ، ويحتاج فهم هذه المذاهب الإلمام بخصائص الصورة الفنية التي عكست ابعاد تلك المذاهب وكشفت ضمن مناخاتها المتميزة ابرز خصائصها .

وبحثنا الموجز هذا الذي هو دراسة نظرية يطمح ـ بالارتكاز على ماتقدم ـ أن يتناول المحاور التالية : ١ ـ : قراءة المذاهب الأدبية من خلال ربطها بجذورها التاريخية والاجتماعية ، وعبر تحديد الأصول الفلسفية والجمالية والفنية لها .

٢ ـ رسم اطار شامل ـ بالاتكاء على المحور ـ السابق ـ لطبيعة الصورة الفنية لكـل مذهب من المذاهب ، والتعـرف ـ من خلال ذلك ـ الى ابرز خصائصهـا .

٣ ـ تأكيد انه لا يمكن قراءة المؤثر الأجنبي في الشـعر العربي المعـاصر قراءة علمية إلا عبر فهمنا لطبيعة الصورة الفنية في المذاهب الأدبية .

الصورة الفنية في المذهب الرومانتيكي :

ظل عصر الاقطاعية الأوربي سنوات طويلة أمينا لوصية هوراس (النفور من العامة والترفع)(١) ، وظل المجتمع الأوربي طوال تلك الفترة يعيش الق العطاء اليوناني ، وينهل من معينه ويسير على هداه . والمارق المارق من خالف القوانين والأنظمة ، وكسر عصا الطاعة وحاول ان يتجاوز المثال اليوناني . ولم تكن القضية آنذاك ـ عصر سيطرة المذهب الكلاسيكي ـ مجرد تقليد لعطاءات سابقة فحسب ، وانما كانت هالة القديم تغمر العقول وتثير الدهشة والاعجاب وقد صرح بوب ـ أحد شعراء الكلاسيكية الجديدة الكبار ـ انه (لابد من الاعتراف بأن في اللغة الاغريقية عظمة وتناغما)(٢) ، كما أكد جوزيف اديسون عام ١٧١١ م أن الشاعر الجيد هو الذي (سينقب طويلا في كنوز الكلمات المنسية ويضعها في التداول مرة أخرى ، وسينقب في التعابير المتقادمة اللامعة التي تستكن خبيئة تحت ركام الاهمال)(٣) ، لأن (الجمل المستعملة في المحادثة العادية تفدو شديدة الألفة على الأذن ، وتلتقط نوعا من الوضاعة لدورانها على الألسنة العامة ، فيجب على الشاعر أن يحترس لنفسه من الأساليب الشائعة في الكلام)(٤) .

ومن مبدأ الايمان المطلق بالقديم بدأ التيار الكلاسيكي الذي ظهر (في القرن الخامس عشر)(٥) ، يؤسس قواعده ، وينسج ضوابطه . ومن أولى تلك القواعد : الابتعاد عن كل ما يخالف العقل والمنطق ، فعلى الكاتب المسرحي مثلا أن يلتزم بالوحدات الثلاث ، ويعتبر أي خروج عليها مخالفا لما رسمه أرسطو في كتابه (الشعر) ، وعلى الأديب أن يختار موضوعاته بدقة ، لأن شرعية وجود الأدب مرتبطة بالطبقة المسيطرة ، وأي نزول الى العامة سقوط في الابتذال ومخالفة لوصية هوراس . وكان الأدب يتحدث عن الطبقة العليا عليه أن يلتز بلغة رفيعة ، مقيسة بضوابط ثابتة ، وقوانين واضحة ، لهذا فالكاتب الكلاسيكي لم يكن يهتم بذاته التي هي محصلة للعلاقة التفاعلية بينها وبين الواقع الا بقد ما كانت تتماشى والقوانين الممنوحة لها . وهذا يعني ـ بشكل ما ـ أن تصمي القصيدة في المدرسة الكلاسيكية كان نابعا من (عمل الفكر ، وعلى الشاعر أث نظمه أن يضع أمام عينيه النماذج القديمة الكبرى)(٦) ، كما يعني أيضا أن اد المدرسة الكلاسيكية أدب العقل وأهم سماته (الاعتدال والوضوح)(٧)

و (الكتاب الجيد ـ كما يقرر شابلين ـ هو الذي يراعي الأصول .... واذا كان هناك خطأ في الكتاب ، فليس من القواعد بل من سوء استخدام الكاتب نفسه للقواعد)(٨) وقد جاءت المدرسة الكلاسيكية ـ التي أشرنا الى أهم مبادئها ـ انعكاسا ، أو نتيجة للنظام الاقتصادي السائد ـ آنذاك ـ والذي سمي بالنظام الاقطاعي ، هذا النظام الذي فرض على الحياة الاجتماعية نوعا من الجفاف والركود على جميع الأصعدة .

ان هذا الوضع الذي اتسم ـ في مجمله ـ بالسكونية واللاتاريخية(٩) لم يدم طويلا امام التحولات الكبيرة التي أرستها البرجوازية الغربية . ومثلما وجد النظام الاقطاعي شكله في المذهب الكلاسيكي ، فان المذهب الرومانتيكي كان الشكل الأمثل الذي عكس الوعي البرجوازي بكل تحولاته .

والرومانتيكية مذهب أدبي (كتب بعد فترة الكلاسيكية المحدثة)(١٠) ، وهي تمثل واحدة من اهم نقاط التحول في تاريخ الوعي الأوربي(١١) ، ولا بد هنا من التنبيه الى أن الرومانتيكية كانت في بدايتها تمثل حركة احتجاج من البرجوازية الصغيرة على النظام الارستقراطي السائد(١٢) ، لكنها انتقلت ـ بعد ذلك ـ الى حركة احتجاج على البرجوازية التي انحرفت عن مسارها واخذت شكلا آخر فلم في مبدئه على استلاب الانسان . وقد كان عامة الناس ومن بينهم الشعراء يعقدون آمالا كبيرة على النظام الجديد ، لأنه سيحقق لهم العدل والحرية والمساواة ، لكنهم فوجئوا بأن النظام البرجوازي ـ الذي انتقل فيما بعد الى نظام راسمالي امبريالي ـ لم يكن أحسن حالا ـ بالنسبة اليهم ـ من النظام الاقطاعي السابق .

وقد ورّث هذا الموقف صداما حادّا بين نقيضين ـ أو هكذا يبدو ـ تجليا في صراع الأنا والعالم(١٣) ، وربما سوغ لنا هذا الفهم الصيغة الانهزامية التي سيطرت على الرومانتيكية في بعض مراحلها . والناظر الى تاريخ البرجوازية الغربية يجد أنها لعبت (دورا تقدميا في تطور المجتمع . ففي عصر الثورات كانت تتزعم الجماهير الشعبية ضد الاقطاعية ... ولكن مع تطور الراسمالية ـ وخاصة مع انتقالها الى طورها الاحتكاري ـ تغير وضع البرجوازية التاريخي تغيرا جذريا ، فقد صارت البرجوازية الاحتكارية شأنها شأن الطبقة الاقطاعية قبلها العائق الرئيسي أمام التقدم الاقتصادي والاجتماعي ، ذلك أن مصالحها الأنانية تتناقض تناقضا مستعصيا مع مصالح التطور الاجتماعي)(١٤) .

ويتجلى المبدأ الفلسفي الذي ارتكزت عليه الرومانتيكية بأشكالها المختلفة في الاحتفال الشديد بالفرد وتأكيد أولويته بالنسبة الى المجموع ، وبمعنى آخر رؤية الوجود من خلال الذات . ومن السمات المميزة للكاتب الرومانتيكي فهمه (لظواهر الواقع الحقيقية فهما ذاتيا جدا ومحاولته اسباغ ما يراه عليه)(١٥) .

ومن خلال هذا المبدأ الذاتي حدد الرومانتيكيون مواقفهم من القضايا المتعلقة بالحياة والفن . فالبدء من الذات يلغي الواقع بطريقة ما ، وان كون الواقع ممتلئا بالتناقض يزيد من بشاعته في نظر الكاتب الرومانتيكي ، ويسوغ موقفه الأساسي منه . فهو ــ اي الواقع ــ (بالنسبة للعقل الرومانسي ملغى الغاء او على الأقل مشوه)(١٦) .

وفي مجال الأدب ، حيث لا يكون الواقع مصدر ثقة ، تتجه الأذهان الى مصدر آخر للابداع . وقد تجلى مصدر الشعر لدى الرومانتيكيين في الالهام والعاطفة ، ويأخذ الخيال دوره البارز هنا في تجسيدهما ، واخراجهما في الصيغة المثلى . وهو لهذا (مصدر الابداع والمعرفة)(١٧) لدى الرومانتيكيين .

ومن النقاط التي تسجل للرومانتيكية وعيها لقيمة الخيال ، وتنفيذ ذلك على صعيدي الابداع والنقد . واهم سماته ــ اضافة الى كونه مصدرا للمعرفة الخلق ، بمعنى استحضار اللامرئي واعادة تشكيل المدركات وتنظيم المشاعر وتجسيدها ، والقدرة على النفاذ الى (طبيعة الحقيقة)(١٨) ، والخصوبة واثراء العمل الابداعي ، وتوليد الصور .

وقد كان للاهتمام الكبير الذي أولاه الرومانتيكيون للخيال اثر كبير ، ليس في اعمالهم الابداعية فحسب ، وانما ايضا في الأعمال الابداعية والنقدية التي تلت : الرمزية ، والدادائية ، والسريالية ، والواقعية الاشتراكية ، والبنيوية ... الخ ، ولكنه ــ مع التقدير الكبير له ــ ظل قاصرا ، ولم يكن فعالا ، لأنه كان محصورا بالفرد وبعالم المثل الذي كان يستقي منه نماذجه ، وقد انحصر اهتمامه ــ غالبا ــ في اخصاب اللغة ، والتصوير ، واغناء النص بكل ما هو غريب .

وقد أدى ربط الشعر بالالهام والعاطفة والخيال الى احتفال النص الرومانتيكي بكل ما هو غريب وخارق واسطوري(١٩) ، والى تحرر لغته من

القيود التقليدية السابقة . ولم يكن الرومانتيكي ـ كما يبدو ـ يهتم بقوة المعنى ـ كما اهتمت بها الرمزية فيما بعد ـ وانما كان همه موجها الى قوة الكلمات وقد تجلّى ذلك في قدرة الرومانتيكية على التعبير من خلال الايحاء والتصوير . ومن هنا فهي مختصة بالشخصية التي أبدعتها ، وبقدرتها ـ من جهة أخرى على تجسيد الغريب والخارق والأسطوري . وقد أكد كوليردج : أن الشعر في قوة كلماته(٢٠) .

ومن الأمور التي يجب ملاحظتها في الرومانتيكية احساس الشاعر الدائم بالاضطهاد والاغتراب بسبب بعد الشقة بينه وبين المجتمع ، وموقفه السابق من الواقع . ولا بد من التذكير بأن علاقة الانسان بالمجتمع في مفهوم البرجوازية ليست علاقة تفاعلية ، وانما هي علاقة صدامية دائمة ، تتمثل في رغبة الفرد المستمرة في التخلص من القيد / المجتمع .

فالنظرة الى الواقع من خلال الذات كافية لوضع الانسان في موقع القلق الدائم والاغتراب ، ويزداد هذا الموقف حدة حين يفقد الرومانتيكيون الثقة بقيادتهم البرجوازية التي استلبت الانسان وأفرغته من مضمونه الأخلاقي . وقد يكون هذا التفسير مسوغاً للشعور بالقلق الروحي والعزلة والاغتراب لدى جميع الرومانتيكيين ، وكذلك الرغبة الدائمة في الهرب الى العوالم التي لا ترى ، والى الاكثار من أحلام اليقظة .

ومن بين المواقف التي تميز بها الشعراء الرومانتيكيون الهرب الى الطبيعة التي أصبحت هاجسهم الدائم . وقد زينها الخيال لهم ، وأصبحت بالنسبة الى معظمهم (كلاً عضويا على شاكلة الانسان ، ورفضوا اعتبارها مجرد حشد من الذرات ، فالطبيعة عندهم لا تنفصل عن القيم الاستطيقية التي لها من الواقعية ما لتجريدات العلم ، بل أكثر)(٢١) .

مما سبق نجد أن الصورة الفنية الرومانتيكية تتميز بالسمات التالية :

ـ الفردية والاهتمام باللامألوف والغرابة .

ـ الاهتمام بالطبيعة .

ـ القلق والاغتراب .

ـ الخصوبة المتميزة في اللغة والتركيب .

ـ التنامي الداخلي من خلال تأكيد الوحدة العضوية .

ـ العاطفـة .

ـ الحلم المعتمد على الالهام .

وبالارتكاز على المواد الأساسية للصورة يمكن القول :

ان الصورة الرومانتيكية تغلب الذات على الواقـع الموضوعي ، وتغلب العاطفة ـ من بين العناصر الذاتية ـ على الفكر واللاشعور ، ويأخذ الخيـال الدور البارز في تشكيلها وفي استحضار الكلمات والأحداث اللامألوفة .

الصورة الفنية في المذهب الرمزي :

جاءت المدرسة الرمزية في فرنسة وبقية البلدان الاوربية ردا على تأزم الفرد الغربي وقلقه الناجم عن تأزم الراسمالية الغربية والمجتمع الغربي ، وردا على اسراف الرومانتيكيين في قضايا العاطفة والطبيعة والالهام والخيال .

ويمكن استخدام الرمزية (كاصطلاح عام يدل على ادب الاقطار الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر وطبيعيته ، وعلى الفترة التي تسبق الحركات الطليعية الجديدة : المستقبلية ، التعبيرية ، السريالية ، الوجودية)(٢٢)، كما يمكن اعتبار الفترة (الواقعة بين عام ١٨٨٥ وعام ١٩١٤ تقريبـا فترة الرمزية)(٢٣) ، واعتبارها (حركة عالمية انبثقت من فرنسة)(٢٤) .

ومن اهم ممثليها : ادغار آلان بو / ١٠٨٩ ـ ١٨٤٩ / م ، وستيفان مالا رميه / ١٨٤٢ ـ ١٨٩٤ /، وبودلير / ١٨٢١ ـ ١٨٦٧ / م، ورامبو / ١٨٥٤ ـ ١٨٩١ /م، وبول فاليري /١٨٦١ ـ ١٩٤٥/م، واليوت /١٨٨٨ ـ ١٩٦٥/م.

والمبدا الفلسفي الذي انطلقت منه الرمزيه يتمثل في الانكفاء الى جوهر الذات والاعتناء الشديد في صناعة القصيدة . والفردية هذه هي منطلق المدرسة الرومانتيكية مثلما هي منطلق المدرسة الرمزية ، ولكن الخلاف بينهما يتمثل في اتجاه الشاعر في الاولى من الذات الى العالم في حلم جميل ، هادىء ، ينقلا

الى الماضي البعيد والمستقبل المنتظر والطبيعة الوارفة والحبيبة الجميلة ، وفي اتجاه الشاعر في الثانية من الذات الى الذات نفسها ، والبحث في زواياه المظلمة عن الماضي والحاضر والمستقبل والوجود ، وجوهر الذات الفعلية . اما الخلاف الآخر بينهما فيتمثل في رفض الرمزية لمصدر الشعر الرومانتيكي القائم على الالهام ومجانية الخيال ، واعتبارها ان الجهد الشاق والاعتناء الشديد في صياغة القصيدة واختيار المفردات هو مصدر الجمال الذي تتحلى به ، وغاية الخيال الرمزي سَبْرُ الغامض ومحاولة استخراجه وتنظيم صور النص . ويذكر رينيه ويليك ان (الشك في الالهام والعداء للطبيعة هما النقطتان الحاسمتان اللتان تفصلان بين الرمزية والرومانسية)(٢٥) .

ومن خلال المبدأ السابق انطلقت الرمزية من فكرة مفادها : ان العالم عالمان : ظاهر وباطن ، وان مهمة الفن اخراج الباطن بمواد الظاهر اي استخراج اللامرئي بالمرئي ، وبعبارة اخرى : ان (الفن اعادة تجسيد اللامتناهي بالمتناهي)(٢٦) . و (الرمزية بمعناها الواسع فعالية أساسية من فعاليات العقل الانساني ، فهي القدرة على ممارسة تجربة يصعب الافصاح عنها بشكل محسوس)(٢٧) .

وحين يدرك الدارس مبدأ الرمزية الآنف الذكر يستطيع ان يكتشف مسوغات الملامح الاساسية لها . فحين نعلم أن أهم غايات الرمزية الكشف عن الغامض واللامتناهي ندرك سبب الغموض الذي يسيطر على ابداع شعرائها ، وندرك أيضا سبب استخدام الايقاع الموسيقي بطريقة متعمدة ، متميزة ، كما ندرك سبب كثافة الصور الجزئية والرموز والجمع بين المتناقضات والالوان وتراسل الحواس ، واجتماع هذه العناصر أو بعضها في عمل من الأعمال ليس الغاية منه الايحاء والغموض والابهام ، وانما الكشف ـ قدر الامكان ـ عن الغامض المختبىء ، والايحاء هو نتيجة توارد تلك العناصر وليس غايتها . والعناصر الرمزية المذكورة استخدمت بهذه الطريقة التي تبدو على الدوام موحية وقد تكون مبهمة ، لانها تتناسب والموقع الغامض الذي تبحث عنه في زوايا العالم اللامرئي .

وتتميز الصورة في المدرسة الرمزية بأنها تبنى على قوة المعنى الذي تقدمه ، لا قوة العاطفة ، وتقوم على الصنعة ودقة اختيار المفردات والتراكيب

وبتر الزوائد . وقد (كان مالارميه حريصا على الا يكون في القصيدة شيء بفعل المصادفة المحض ، وان يكون توافق الجزء مع الجزء الآخر كاملا وان يستوعب كلّ جزءٍ كلّ جزءٍ آخر)(٢٨). وقد كان اهتمام الرمزيين بصياغة القصيدة ينبع من اعتقادهم بأن جمال الصورة يكمن في تلك الصياغة ، اضافة الى ما تحمله من قوة المعنى . يقول ويليك : (اما الرمزية فهي اصطلاح يمهد للتركيب ويبعد اذهاننا عن ركام الملاحظات والحقائق ويمهد السبيل لتاريخ يكتب في المستقبل عن الادب بوصفه من الفنون الجميلة)(٢٩) .

والصورة الرمزية دائمة الربط بين المحسوس والمعنوي ، والمحسوس هو السبيل الى تجسيد المفهوم وبلورته واخراجه بحيث يمكن ان يدرك عن طريق التلقي الذهني او الحسي للصورة .

ومما تتميز به الصورة الرمزية : الاكثار من استخدام الالوان ، واسنادها الى غير ما هي عليه ؛ لأن الالوان من اكثر العناصر التي تخدم الشاعر في التعبير عما يريد ، ومن اجل هذه الغاية ـ غاية اخراج اللامتناهي ـ فقد بادلت الرمزية في صورها بين الحواس وجمعت بين اشياء لا تجمع واتكأت على غزارة الرموز والصور الجزئية . وكان اهم ما تميزت به : الموسيقا ، لانها من اقدر الاشياء ـ الى جانب اللون ـ على التعبير عن المكنون . وتأتي بعد ذلك سمات الغموض والايحاء والابهام ملائمة للصورة الرمزية .

وبالارتكاز على المواد الاساسية للصورة يمكن القول :

إن الصورة الرمزية تغلب الذات على الواقع ، وتغلّب الفكر ـ من بين العناصر الذاتية ـ على العاطفة واللاشعور . ويتجه الخيال الى احكام الصورة ، واختيار كلماتها ، وضبطها ضبطا محكما .

الصورة الفنية في المذهب السريالي :

حركة ادبية وفنية ظهرت في بدايات القرن العشرين خلال الحرب العالمية الاولى وبعدها . وقد سبقتها حركة ادبية كانت تعتمد على الكتابة الآلية هي الدادائية . وقد قال عنها (فيليب سوبر) احد انصارها من الفرنسيين :

(لو انك اخذت قبعة وكتبت قدراً من الكلمات ، كل كلمة على ورقة صغيرة مستقلة ، ثم جعلت هذه الاوراق في القبعة ، ثم اخذت تستخرج هذا الاوراق واحدة بعد الاخرى حسبما يقع في يدك ، ودونت كل كلمة تجدها فيها، الواحدة بعد الاخرى ، فانك بذلك تصنع الشعر الدادي)(٣٠) .

وحين اختفت الدادائية اخذت السريالية مكانها . وكان لظهورها سببان اساسيان :

اولا ـ لم تكن بداية القرن العشرين مبشرة بتحقق آمال الادباء والفنانين وعامة الناس ، فقد بلغ تأزم الراسمالية حدا كبيرا ، فخرجت من الاطار الاقليمي بحثا عن القيمة الزائدة . وكان من نتيجة ذلك الحرب العالمية التي قضت على القسم المتبقي من امل الناس والذي لم تطله الراسمالية بعد . ولعل الازمة التي خلقتها الراسمالية على المستويين الاقتصادي والاجتماعي ، والحرب المدمرة التي طالت كل شيء كانتا وراء شعور الانسان ـ في تلك الفترة ـ بعدم جدوى الحياة والانعطاف نحو الذات كليا ، وبالتحديد نحو الماضي الذاتي للشخص .

ثانيا ـ كان لآراء سيغموند فرويد ، وعلماء النفس في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الاثر الكبير في تغذية المذهب السريالي وظهوره(٣١) . ولعل فكرة البحث عن الذات الحرة من كل قيد ، والاعتقاد ان انسانية الانسان لا تتحقق الا باخراج المكبوت ، لانه يعبر عن جوهر الانسان كان الهاجس الذي يحرك الابداع السريالي .

ويمكن تحديد المبدا الفلسفي للسريالية بالمحاور الثلاثة التالية :

ـ الاعتماد على الذات ورفض الواقع الموضوعي رفضا مطلقا .

ـ الاعتماد على آلية الحلم والتداعي .

ـ الاعتماد على الماضي الطفولي للذات المبدعة(٣٢) واستحضاره عن طريق الحلم والتداعي .

ويطلق بريتون على السريالية : الواقعية الخارقة(٣٣) . ويعرفها بقوله : (« سوريالية » اسم مؤنث ، آلية نفسية ذاتية خالصة يستهدف ـ بواسطتها

ـ التعبير ، إن قولا ، وإن كتابة وإن بأية طريقة اخرى ، عن السير الحقيقي للفكر ، هي إملاء الذهن في غياب كل رقابة من العقل وخارج كل اهتمام جمالي او اخلاقي . « فلسفيا » تقوم السوريالية على الايمان بواقع فائق لبعض اشكال توارد فكري ، اهملت حتى عهدها ، وبقدرة الحلم العظيمة ، وبتصرف الذهن المجرد من الغاية . وترمي الى الهدم النهائي لجميع التراكيب النفسية الاخرى ، والى القيام مقامها في حل قضايا الحياة الرئيسة)(٢٤) .

ومن خلال هذا الفهم ، استعاض السرياليون عن الواقع بالحلم ، ويتساءل بريتون بقوله:((الا يمكن للحلم... ان ينطبق في حل قضايا الحياة الاساسية)(٢٥). ما دامت مدته ليست (ادنى من مجموع فترات الواقع ... فترات اليقظة)(٢٦).

والحلم لا يمكن ان يتحقق من دون حرية تمنحه التحرك في جميع الاتجاهات . ولهذا فقد قدس السرياليون الحرية سواء اكانت من اجل الحلم ، ام من اجل الكتابة ام من اجل تحرك الفرد ضمن علاقاته الاجتماعية . يقول بريتون : (الحرية ، الحرية التامة ، الحرية من الاضطهاد الانساني والالهي معا هي هدف السريالية)(٢٧) .

ومن المبادىء التي آمن بها السرياليون ان الانسان يولد وهو يحمل معه حصيلة كبيرة من التجارب الانسانية السابقة . ويفسر بريتون هذه المقولة بقوله : (حدث ان استعملت ـ سوريالية ـ كلمات كنت ناسيا معناها . وقد تحققت ـ من ثم ـ ان استعمالي لها كان مطابقا لتعريفها ، وفي ذلك ما يدعو الى الاعتقاد بأن المرء لا يتعلم بل لا يفعل ابدا غير ان يعيد التعلم)(٢٨) .

واتكأ السرياليون على المخيلة كثيرا ، لانها السبيل الى استثارة الذاكرة ، واستحضار اللحظات الجميلة ، ولانها الملجأ الهادىء ، الامين الذي يقي الشاعر وطأة الواقع المخيف و(المخيلة وحدها تعلمني بما « يمكن ان يكون » وهذا كاف لتخفيف ... الخطر الرهيب ، كاف ايضا لكي استسلم لها دون خوف ان اخطىء)(٢٩) .

وكان من نتيجة اعتماد السرياليين على الحلم والحرية التي لا تحدها حدود والخيال المطلق ان اتسمت اعمالهم بالغرابة واحتوت على الخرافي والخارق

والمدهش . يقول بريتون (ان الخارق جميل دائما ، وكل خارق جميل ، بل لا جميل إلا الخارق مطلقا)(٤٠) ، ويقول في مكان آخر (المدهش دائما جميل ، كل مدهش جميل ، انه لا جميل الا المدهش)(٤١) .

وفي زحمة الخارق والمدهش والغريب كان السرياليون يبحثون عن الحب ، وحين بَعُدت المسافة بينهم وبين واقعهم راحوا يبحثون عن القيم الجميلة في الماضي . وما استحضارهم للحظات الغابرة ، او صور الطفولة الا من قبيل البحث عن الحب الصافي . ويذكر (غيرشمس) أن ما حاوله السرياليون في هذا المجال (هو أن يعيدوا تقييم الحب ودوره في المجتمع ، وأن يضعوه في المكان الذي هو من حقه في مركز الحياة وأن يجعلوا منه عن وعي ما ربما قد كان في زمن سحيق مضى الينبوع والالهام للنشاط الانساني برمته)(٤٢) .

من المواقف السابقة يبدو ان السرياليين كانوا ــ في موقفهم من الواقع الموضوعي ــ اكثر تطرفا من الرومانتيكيين والرمزيين . وعلى الرغم من ان المدارس الثلاث تبدأ من الذات وترفض الواقع ، فان السرياليين كانوا يفهمون أن توازن الذات لا يمكن ان يتم عن طريق العاطفة كما هي لدى الرومانتيكيين ، او عن طريق الصنعة الفنية واخضاع الصورة لرقابة العقل كما هي لدى الرمزيين ، وانما عن طريق الاتكاء على جوهر الانسان المتمثل بلا وعيه(٤٣) . وما دام وعي الانسان لم يحقق الأمن المطلوب ، ويحافظ على القيم الانسانية ، وكان السبب في قذف العالم في نزاعات دائمة وحرب مدمرة ، فان لا وعيه هو البديل المنطقي الذي يعيد للانسان إنسانيته .

ويمكن لنا الآن ــ وقد توضحت لدينا أهمّ معالم السريالية ــ ان نحدّد خصوصية الصورة الفنية فيها . وأهم ما يقال فيها انها تعتمد على الحلم والتداعي والخيال المطلق والتلقائية أو الآلية ، وفي هذا يقول بريتون (مَثَلُ الصور السوريالية كمثل صور الأفيون التي لا يعود الانسان يستحضرها ، بل تأتيه من ذاتها تلقائية، طاغية إنّه لايستطيع صرفها، إذ تفدو الارادة لاقوّة فيها ولا سيطرة لها على القوى)(٤٤) . ومما تتميز به ايضا احتواؤها على الغريب والمدهش والخارق ، وهي تقدّم ذلك عن طريق تكسّف علاقات اللغة المنطقية ، وتحميل الألفاظ اكثر مما تحتمل ، والتغيير في علاقات الدّال بالمدلول . والصورة

السريالية هي (التي تحتاج الى أطول وقت لترجمتها الى اللغة العادية ، إما لأنها تتضمّن نسبة هائلة من التنافي الظاهر ، او انّ احد طرفيها مغطىً على نحو طريف ، او انها تبدأ مثيرة ثم تبدو ضعيفة الخاتمة ، او انها تستنتج من ذاتها تبريراً قطعياً ساخراً ، او انها من نوع التهاويل ، او انها تغير وجه المحسوس للمجرّد او العكس ، او انها تتضمن نفي خاصة فيزيائية ابتدائية ، و انها تبعث على الضحك)(٤٥) .

وبالارتكاز على المواد الأساسية للصوّر يمكن القول :

إنّ الصورة السريالية تغلب الذات على الواقع الموضوعي ، وتغلب اللاوعي ــ من بين العناصر الذاتية ــ على الفكر والعاطفة .

وعلى الرغم مما للسريالية من سلبيات بوصفها ابتعاداً عن الواقع واغراقها في الذات ، فإن من الايجابيات ما يكفيها استمراراً وتأثيراً في الأجناس الأدبية :

١ً ــ إنها كانت دائمة البحث عن اللقطة الجديدة والاشتقاق الجديد ، ممّا اعطى اللغة نشاطاً وحيوية وتجدّداً .

٢ً ــ حين رفض السرياليون الواقع استعاضوا عنه بعالم القصيدة . وقد سعوا الى جعل القصيدة عالماً متكاملاً يعادل العالم الموضوعي . وقد ادّى هذا الى اتساع آفاق العمل واتساع مراميه .

٣ً ــ وقد كانت السريالية حافزاً دفع الشعراء الى الاهتمام بعالم الفن الباطني ، والاستفادة من مخزونه .

الصوّر الفنيّة في المذهب الوجودي :

الوجودية حركة فلسفية ، أدبية ، انتشرت في فرنسة في بداية القرن العشرين بسبب (التغيّرات التي وقعت في ذلك الوقت . فحدّة الصراع الطبقي وانخفاض مستوى الحياة وخطر الحرب الجديدة ضاعف الخوف والقلق لدى الجيل آنذاك . وكل هذا ادى الى العزوف عن تحليل الواقع الموضوعي ، وتحوّل اهتمام الانسان الى شخصه الذي ولد في نهاية الأمر شعوراً مأساويا وفلسفة

مطابقة تتسم بالحزن والتشاؤم . والتشاؤمية اهمّ ما ميزّ ذلك الوقت ، واهمّ ما طبع عقول مختلف فئات المثقفين ، وانتشر في اوساطهم إحساس « التدمير » ، إحساس بغياب هدف الحياة وعدم الثقة في استقرار العالم)(٤٦) . وضمن هذا الوضع المتأزم الذي شيّأ الانسان ودمجه في عالم السلع والسوق والتبادل بدا الانسان يبحث عن وجوده بوصفه ذاتا تشكلّ عالماً له كيانه وتصوراته ومناخه الخاص .

وقد انطلقت الوجودية من فكرة الفصل التام بين الفرد والمجتمع ، والاهتمام الكلي بالانسان بوصفه مشروعا متكاملا ، او عالما مستقلا(٤٧) . ويعبر سارتر عن ذلك بقوله : (ان الوجود يسبق الجوهر ، او بعبارة اخرى على انه يجب ان نبدا من الذاتية) (٤٨) . وبهذا الفهم يلغي سارتر الوجود الموضوعي المستقل عن الذات إلغاء نهائيا ، ويتنكر لشروط التطور الموضوعية التي ينتقل المجتمع فيها من مرحلة الى اخرى ، كما يتجاوز او يتناسى اثر المجتمع في تكوين الفرد الذي يبدا معه من الاسبوع الاول في حياته وحتى مماته .

والبدء من الذات يعني لدى الوجوديين أن كل شيء خارج الذات تابع لها ، ووجوده لا يتحقق الا بادراكها له . وبمعنى آخر : لا يوجد شيء خارج ذاتي . فالحجارة مثلا لا يتحدّد وجودها الا ضمن وعيي لها ، وانا الذي يسنحها الوجود والقيمة معا(٤٩) . ولهذا لا يوجد عالم واحد كما تقرّر ذلك النظرية المادية وهو العالم الموضوعي ، ولا يوجد عالمان : مادي ومثالي كما ترى ذلك المثالية ، وانما يتعدد العالم بتعدد الأفراد . وكل فرد له عالمه الخاص ، وينظر الى العالم الموضوعي من خلال وجوده . وموت إنسان ما يعني موت العالم مرّة واحدة ، العالم الذي تقرّر وجوده بوجود ذلك الانسان . وبموت الانسان / الفرد / المشروع ينتهي كل شيء . يقول (بابلو ايبييتا) بطل الجدار لسارتر وقد تخيل نفسه قد أعدم : (ستبكي كونشا عندما تعلم بخبر موتي وستظل شهورا غير راغبة بالحياة . ولكن مع ذلك فأنا الذي يموت)(٥٠) .

ومن خلال هذا المفهوم الذاتي حدّد الوجوديون مواقفهم من الاشياء . وقد جاء رفضهم للمجتمع أول تلك المواقف . فقد اعتبروه لعنة تسيطر على الفرد وتقيّده . وحين يعرّف سارتر الانسان الثوري يربطه بالتحرّر من المجتمع ، يقول : (... وهكذا يفلت الثوري ـ من اللحظة الأولى ـ ويفضل اندفاعه الى

المستقبل من الانسحاق الذي يفرضه عليه المجتمع)(٥١) . وتكشف مسرحية (الذباب) لسارتر ان المجتمع هو العائق الذي يقف حائلا دون ممارسة الانسان لعطاءاته ، وهو يقف دائما في مواجهة كل جديد يأتي به الفرد . فحين يقيم الملك (ايجست) احتفاله السنوي لاستحضار ارواح الموتى ، تأتي ابنة زوجته (الكترا) لابسة الثياب البيض على غير العادة المألوفة . حين يراها الملك والجمهور يدور هذا الحوار . علما ان الملك هو الذي قتل اباها وهي تعرف ذلك :

(ايجست : اتسمعين ايتها الشقية زمجرة الشعب الذي جرحت شعوره ... لو لم اكن هنا لأكبح غضبه لمزقك في مكانك .

ـ الجمهور : كافرة .

ـ المراة الشابة : واذا كانت محقة فيما تقول ؟

ـ اصوات : ولكن كلا إنها مجنونة ، الكترا اذهبي عنا رحمة بنا ، وإلا فإن كفرك سيقع علينا .

ـ الكاهن الاكبر : ياسكان ارغوس : إنني اقول لكم إن هذه المراة كافرة . الويل لها ولمن ينصغي اليها منكم)(٥٢) .

ويقول (غارسين) بطل مسرحية الجحيم لسارتر : (لا حاجة الى التعذيب بالنار ، فالجحيم هو الآخرون(٥٣) . و (كاليغولا) بطل مسرحية كامي يفضل الموت على الحياة ، لان الأحياء لا يملؤون عليه عالمه (.... إن الأحياء لا يكفون ، ولا يملؤون عالمي ولا يطردون سأمي .... الموتى فقط ، هم الحقيقيون)(٥٤) .

ومن القضايا الاساسية التي تمسك بها الوجوديون وطالبوا بتحقيقها قضية الحرية . والحرية تعني لديهم الخلاص من القيد الاجتماعي . فالانسان مقيد في اختيار اسمه ودينه وانتمائه الطبقي ، نمط عيشه من قبل المجتمع . ويعتقد الوجوديون ان طلبهم للحرية ـ بهذه الطريقة ـ مشروع جدا ، لانه لا يتنافى ـ في نهاية الامر ـ مع المجتمع . فالحرية لديهم نابعة من ارتباطها بالمسؤولية ، وتنبي مسؤولية الفرد من وضعه في موقع الاختيار ، وحين يترك للانسان ان يختار ، فإنه في ذلك تكمن حريته وتكمن الى جانب ذلك مأساته .

وما دامت هذه الحرية قائمة على المسؤولية والاختيار ، فهي ليست ضد المجتمع ، لأنّ الانسان لو وُضع في مرحلة الاختيار فإنه لن يختار إلاّ الخير ، وفي ذلك ما يعود بالنفع على المجتمع(٥٥) .

ومن الموضوعات المتكررة لدى الوجوديين الشعور بالوحدة والاغتراب . وهذان الشعوران نتيجة طبيعية لانعزال الوجودي عن المجتمع . يقول (كاليفولا) بطل مسرحية كامي : (انني اشعر بالوحدة عندما لا أقتل ... إنني اشعر بفراغ عندما تكونين انت ــ يعني اخته ــ والآخرون معي ، فلا ترى عيوني غير الفضاء الفارغ)(٥٦) . وفي مسرحية (الذباب) يدور الحوار التالي بين (الكترا) واخيها (اورست) : (ــ الكترا : اليس من مدينة تنتظرك فيها فتاة جميلة الوجه ؟

ــ اورست : لا احد ينتظرني ، إنني امضي من مدينة الى مدينة غريبا عن الآخرين وعن نفسي ... الكترا : لو اقمتَ مئةَ سنة بيننا ، فلن تكون إلاّ غريبا اشدّ وحدة من وحيد الطريق)(٥٧) . ولعل ما يسوّغ هذا الشعور ــ الشعور بالوحدة والاغتراب ــ انفصال الوجودي عن مجتمعه ، وانعزاله عنه ، اذ كثيرا ما (يظهر اغتراب الانسان عن العالم بشكل عام في انفصال الشخصية عن المجتمع في انعزال الانسان عن الآخر ، في انفصال الوعي الانساني اي اغترابه عن وعيه نفسه ، ولهذا تكون التشاؤمية العميقة اهم سمات النفس الانسانية ، إحساس بنقصه ، بضعفه ، إحساس بالمأساة ، بعدم الأمل بالخوف ، تلك هي صفات نفسية الانسان)(٥٨) .

ومن الموضوعات المتكررة لدى الوجوديين ــ الى جانب الشعور بالوحدة والاغتراب ــ الإحساس الدائم بالفناء والموت . وهذا الشعور يدلّ على العجز الذي يلازم الانسان حين لا يستطيع التلاؤم مع البيئة التي يعيش فيها . والوجودي ، الى جانب شعوره بالسأم والعجز ، كان ــ في كثير من الأحيان ــ يستعذب الموت ، ويطلبه ، لأنه أرحمُ من الوحدة والاغتراب والضياع والقيود التي يفرضها عليه المجتمع .

ويكشف كامي في مسرحية (سوء تفاهم) عن هذا الشعور بدقة . فابطاله امتهنوا القتل طريقةً وسلوكا ، غيرَ نادمين على ما يقترفون ، لاعتقادهم انّ قتل إنسان ما يعني خلاصه من عذاب المجتمع ، ومُقابل ذلك يكشف الكاتب عن

الفراغ والسأم والعجز الذي يعيشه هؤلاء . وفي لقاء يتم بين الأم وابنتها ـ بعد أن خدرتا نزيل الفندق الوحيد في تلك الليلة ـ يدور الحوار التالي :

(ـ مارتا : انهضي يا اماه .... تعلمين جيدا أن ليس في الأمر قتل ـ يشرب الشاي ، وينام وتحمله الى الترعة وهو مازال حيا .

ـ الأم : نعم سأنهض ، احيانا اسعد فعلا عندما ادرك أن « من كانوا لنا » لم يتعذبوا ابدا .... دفعة إصبع خفيفة لحياة مجهولة . إن الحياة اقسى منا ظاهريا .

ـ مارتا : اماه ، اماه ، كل شيء سينتهي عما قريب .

ـ الأم : نعم ، كل شيء سينتهي . المياه ترتفع . وفي هذه الأثناء لا يحدس هو شيئا . ينام ، لم يعد يعرف تعب العمل الذي يجب تقريره ، العمل الذي يجب إنجازه ، لم يعد عليه ان يتصلب ، ويفرط في الجهد ، ويطالب نفسه بما لا يستطيع عمله ، لم يعد يحمل صليب هذه الحياة الداخلية التي تنفي الراحة والتسلية والضعف ، ينام ولا يفكر .... وانا العجوز المتعبة، اوه ، إني احسده على نومه الآن ، وعلى وجوب موته بعد قليل ، الا تقولين شيئا يا مارتا ؟

ـ مارتا : لا انامنصتة . انا اترقب صوت المياه)(٥٩) .

ومن الموضوعات المتكررة لدى الوجوديين ايضا : القلق والتوتر الدائم والشعور بالاضطهاد ، وينبع القلق من حرية الانسان في اختيار مسؤولياته ، وينبع التوتر من الوحدة والاغتراب . وفي النتيجة يمكن القول : ان الموضوعات المتكررة لدى الوجوديين يؤدي بعضها الى بعض ، ومصدرها واحد .

مما سبق نستنتج أن الوجودية فلسفة الفرد لا المجتمع ، وفلسفة العاطفة الذاتية لا العقلانية ، وفلسفة التشاؤم لا التفاؤل و (يصعب ان توصف اية فلسفة يسودها الطابع الاجتماعي والعقلاني والتفاؤلي بأنها وجودية)(٦٠) .

الصور الفنية في الواقعية الاشتراكية :

ذكرنا في فقرة سابقة أن المرحلة التاريخية تفرز شكلها ، كما تفرز نقيضها . وحين انتقلت أوربة من العصر الاقطاعي الى عصر سيطرة البرجوازية بدأ يتوضح جيدا الانقسام الطبقي ، وقد بلغ الانقسام أوجه في القرن التاسع عشر حين تطوّرت البرجوازية الى رأسمالية احتكارية وحصرت (في ايديها أموالا طائلة ، وضاق عليها المجال في دولها بالذات ، وسعيا وراء الأرباح العالمية اندفعت بقوة ، خاصة نحو البلدان الأخرى ولا سيما نحو البلدان المتخلفة)(٦١) . وكان يرافق هذا التطور المذهل للرأسمالية هبوط في المستوى المعيشي للايين العمال والفلاحين ، الذين كان يزداد عددهم كلما ازدادت الاحتكارات الرأسمالية . ويقابل هذا الوضع المأساوي الذي غطى أوربة وبدأ يتطلع الى ما وراء البحار ، وضعٌ آخر في روسيا ، حيث كان الشعب يعيش استلابا وقمعا من جراء الحكم المطلق الذي كان يقوده القيصر وحاشيته(٦٢) .

وفي هذه الظروف العصيبة ولدت النظرية الفلسفية التي ستنطلق الواقعية الاشتراكية منها . ومن العوامل التي ساعدت على انتشارها وتبلورها: الحاجة الاجتماعية ، وانتصار الثورة الاشتراكية في روسيا عام ١٩١٧ م . كما انها جاءت ردا على المذاهب المغرقة في الذاتية : الرومانسية والرمزيةوالسريالية وغيرها من المذاهب مثل الوجودية والالسنية والبنيوية .

ولا بد من الاشارة الى ان الواقعية الاشتراكية كانت ـ من الوجهة التاريخية ـ امتدادا للواقعية الطبيعية والواقعية النقدية التي سبقتها ، لكن الفارق بينهما أن الواقعية الاشتراكية كانت تدرك دورَها التاريخي جيدا ، كما كانت مدعومة بنظرية فلسفية شاملة ، وقاعدة جماهيرية عريضة . ولابد من القول أيضا : ان الواقعية الاشتراكية ـ على الرغم من تعارضها والمذاهب الأدبية التي سبقتها ـ قد استفادت كثيرا من عطاءاتها على جميع المستويات .

ـ وقد كانت النظرية الفلسفية للمذاهب الادبية التي انتجتها البرجوازية تبدأ من الذات ، وتقيس كل ماعداها بها . وقد بينا قبل قليل انها كانت في كثير من الاحيان تتجاهل الواقع الموضوعي بحجة التعبير عن الذات ، وبحجة أن الشعر يخص الذات لا الواقع وان الواقع لايفي بالغرض المطلوب . اما المبدأ

الفلسفي الذي بنيت عليه الواقعية الاشتراكية فينطلق من الواقع اساسا ، حيث يتم ـ بعد ذلك ـ انتقاله الى الذات ، وتقوم الذات باعادة تشكيله والتأثير فيه . ان الواقعية الاشتراكية تعترف بوجود واقع موضوعي مستقل عن الذات . و (من حيث الأرضية الفكرية العامة يعتبر الاعتراف بالواقع ـ كأمر موضوعي قائم بمعزل عنا ، ومتطور حسب قوانينه الخاصة ـ الأساس الفلسفي الواقعية)(٦٣) .

من هذا المنطلق ، اهتمت الواقعية الاشتراكية بالوقع الموضوعي ، واعتبرته مشكلتها الرئيسية فتوقفت عند المشكلات التي يعانيها العامة ، وصورت العلاقات الدائرة بينهم ، وحاولت ـ من خلال وعيها لحركة الواقع الاجتماعي ـ ان تبلور رؤى الطبقات المسحوقة ، وتجسدها في نماذج فنية .

ولم يَجب اهتمام الواقعية الاشتراكية بالواقع الموضوعي شخصية الفنان المبدع ، وانما اولته اهتماما اساسيا ، وعليه تقوم مهمة انجاز العمل وتنفيذه واكتشاف معطياته .

وقد عبر (ليف تولستوي) عن هذا الامر قبل تبلور مفهوم الواقعية الاشتراكية بفترة طويلة بقوله : (ان شخصية الفنان لا يجب أن تعرب عن نفسها بشكل مباشر من خلال صور وحركة العمل الفني ، لكن أن نحس بها دائما في كل شيء(٦٤)) .

وقد تميزت الصورة الواقعية الاشتراكية بموضوعيتها ، وتصويرها للشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية ، ويعتبر نمو الشخصية مرتبطا بالظروف التي تحيط به ، وتطوره مرتبط بتطور تلك الظروف . والحقيقة التي اكدتها الواقعية الاشتراكية أن الاشياء ـ مهما كان نوعها ـ لا تنمو في فراغ ، لانها تقاطع لمجموعة من العلائق ، وكل تغير يطرأ عليها ، يمتلك اساسه في تلك العلاقات(٦٥) .

وتشتمل الصورة الواقعية ـ الى جانب الموضوعية ـ على الحقيقة الحياتية ، واكتشافها ـ من خلال هذه الحقيقة ـ للنموذج الفني وتعميمه . وباكتشافها للنموذج تقدم قيمة معرفية كبيرة . ولابد من الاشارة الى ان الفنان كلما كان يدرك طبيعة العلاقات الاجتماعية ، كان اكتشافه للنموذج اكثر

قيمة وابداعا وتأثيرا . وتأخذ الصورة الواقعية قيمتها من خلال وعيها لطبيعة العلاقات الاجتماعية ، وتقديمها للقيمة المعرفية . والفنان الواقعي الاشتراكي الذي تشتمل صوره الفنية على الموضوعية والحقيقة الحياتية والنموذج والقيمة المعرفية فنان منسجم مع ذاته ، ومع الآخرين . وهو لهذا لا يعيش حالات الوحدة والاغتراب والقلق(٦٦) التي يعيشها الوجودي أو السريالي أو الرومانسي.

ومن الامور التي تراعيها الصورة الواقعية (التاريخية ، أي تصوير حياة الانسان والمجتمع في سيرورة تطورها)(٦٧) .

مما سبق نستنتج أن الصورة الفنية في الواقعية الاشتراكية ملتزمة بحركة الواقع الاجتماعي ، وحريتها تنبع من خلال ادراكها الواعي له ، ومن خلال مقدرتها على تجاوزه . ولا يتم ذلك الا عن طريق قدرة الفنان التي تبدعها . ولان هذه الصورة ملتزمة بالواقع ، فقد ابتعدت عن الاغراب والتغريب والتوهم وما الى ذلك ، واستخدمت لغة تنسجم وطبيعة النموذج المكتشف كما رآها المبدع .

ولم يمنع التزام الصورة الواقعية بالواقع استخدامها لكل العناصر الفنية التي تخدم التوجه مثل الاسطورة والرمز والخرافة والحكايات الشعبية ، وغير ذلك على مستوى اللغة والتركيب ووحدة العمل الفني .

وبالارتكاز على المواد الاساسية للصورة يمكن القول :

ان الصورة الواقعية تبدأ من الواقع الى الذات، ومن الذات الى الواقع، وتغلب الواقع على الذات من وجهة النظر التي تقول : ان الذات – في اساسها – انعكاس للعلاقات الاجتماعية . ويأخذ الخيال دوره في النفاذ الى جوهر الواقع واكتشاف الايجابي الاصيل والسلبي الزائف ، وتكوين النموذج الفني وصياغته على مستوى العمل .

الخاتمة :

تبين لنا من عرضنا السابق ان ظهور المذاهب الادبية كان مرتبطا بحتمية التحولات الاقتصادية والاجتماعية ، وان ماكان يطرأ عليها من تغييرات كان في

معظمه يمثل حاجة جماعية يقوم الافراد بتنفيذها . وتبين لنا ايضا أن المذاهب الادبية كانت دائمة التواصل فيما بينها ، لتشابه الظروف التي انشأت كلامنها، وللتواصل الثقافي بين القديم والجديد . ومن خلال هذه النتيجة يسهل علينا القول : إذا تشابهت الظروف المذكورة بين اي جنس ادبي واخر في حضارتين مختلفتين ، وتوفر شيء من الاحتكاك بينهما ، يمكن ـ بسهولة ـ ان تنتقل المؤثرات وتتم عملية التواصل .

ومهما أخذ على المذاهب الادبية من سلبيات ـ وهي كثيرة ـ ، فان لها من الايجابيات مايجعلها قائمة في كل زمان ومكان ، خصوصا اذا ما قيمت على أساس دورها التاريخي وما قدمته من نقلة نوعية كبيرة في مضمار الادب العالمي.

ولعل أهم المحاور الجديدة التي اضافتها المذاهب الادبية الى تاريخ الادب ، واصبحت ـ فيما بعد ـ هاجس الآداب الدائم هي :

١ ـ نسف فكرة القداسة التي كانت تحيط باللغة . واعتبارا من ظهور الرومانتيكية ، لم تعد هناك كلمة صالحة للشعر ، واخرى غير صالحة ، وانما هناك كلمة تأخذ قيمتها من خلال السياق الذي توجد فيه ، ومن خلال فاعليتها ضمن هذا السياق . وقد كسر هذا الجانب الهام الطوق الذي كان يقيد اللغة ، فاستغلت المذاهب الادبية الامكانات الهائلة التي تمتلكها ، فاستخدمت الالفاظ المتنوعة التي تعبر عن اقصى حدود التجربة ، وبادلت بين مواقعها ، وجمعت بين المتضاد منها ، كما استغلت مقدرتها الايقاعية ، والرمزية ، وعطاءاتها على مستوى التركيب والصورة والسياق .

٢ ـ وفي هذا المضمار تجاوزت المذاهب الادبية قداسة الموضوع ، واثبتت ـ من خلال تجاربها المتنوعة ـ أنه لا قيمة لموضوع على آخر من حيث ارتباطه بطبقة او بأخرى . وقد وسع هذا الموقف مجالات الادب ، واغناها بآفاق حيوية جديدة . ولا بد من الاشارة هنا الى ان تجاوز الموضوع المقدس بلغ أوجه في نتاج الواقعيين الاشتراكيين الذين التفتوا الى الواقع الشعبي ، فرصدوا علاقات الناس وجسدوا رؤاهم ، وكشفوا عن جانب مهم من حياتهم ظل الادب مئات السنين يجد في الحديث عنه نوعا من المجازفة الخطرة .

٣ـ ـ وكان من نتيجة اهتمام بعض المذاهب بالذات واكتشافها لعالم النفس الباطني وتقديرها لاهميته ، والاستفادة منه في رفد العمل الادبي بامكاناته الهائلة ، ومخزونه الذي لاينتهي .

٤ـ ـ ومما يسجل للمذاهب الادبية ايضا كشفها لدور الخيال في تكوين النص الادبي ، وتنقيته مما كان يشوبه من غموض .

٥ـ ـ ولعل اهم مميزة يمكن ان تسجّل للمذاهب الادبية وعيها لقيمة النموذج الفني الذي يعتبر اليوم من اهم الغايات التي يسعى الادب الى البحث عنها وتجسيدها واكتشاف النموذج يدل على وعي الأديب لمهمته من جهة ، وعلى توحيد التجربة ـ مهما تعددت حالاتها ـ وتعميم ذلك من جهة اخرى .

تلك هي بعض المحاور الاساسية التي كرستها المذاهب الادبية . وقد تطرقنا لميزات اخرى خلال حديثنا الموجز عن طبيعة كل مذهب .

ـ هوامش الدراسة ـ

(١) ويمزات وبروكس : النقد الادبي ـ تاريخ موجز ـ النقد الرومانتي ـ ج ٣ ـ /٥٢٢/ .

(٢) ويمزات وبروكس : النقد الادبي ـ تاريخ موجز ـ النقد الرومانتي ـ ج ٣ ـ تر : حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي /٥٠١/ .

(٣) نفسه : /٥٢٢/ .

(٤) نفسه : /٥٠١/ .

(٥) هاوزر ـ ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ج١ ـ /٣٨٩/ .

(٦) ستاروبنسكي : النقد والادب : تر : بدر الدين القاسم . مرا : انطون مقدسي /١٧٣/ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٧٦ م .

(٧) مندور ـ محمد : في الادب والنقد /١٢٠/ . دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ ١٩٧٧ م .

(٨) الايوبي ـ ياسين : مذاهب الادب ـ معالم وانعكاسات /ج١/ ـ /٢٨/ . طرابلس ـ لبنان /١٩٨٠م/ .

(٩) انظر : هاوزر ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ج١ ـ /١٧٨/ .

(١٠) ويليك ـ رينيه: مفاهيم نقدية ـ عالم المعرفة ـ ترجمة: محمد عصفور /٩٥/. عدد /١١٠/ اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ـ الكويت ـ شباط ـ ١٩٨٧ .

←

(١١) هاوزر ـ ارنولد ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ج١ ـ /١٧٥/ .

(١٢) انظر : فيشر ـ ارنست : ضرورة الفن /٧٠/ . تر : اسعد حليم ـ الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ـ /١٩٧/م .

(١٣)انظر : هاوزر ـ ارنولد ـ : الفن والمجتمع عبر التاريخ ـج١ـ /١٨٩/ .

(١٤) المعجم الفلسفي المختصر ـ تر : توفيق سلوم ـ /٨٨/ ـ دار التقدم ـ موسكو ـ ١٩٨٦ م.

(١٥) مرعي ـ فؤاد : المدخل الى الاداب الاوربية /١٨٥/ ـ منشورات جامعة حلب ـ ط٢ـ١٩٨٠م

(١٦) فيشر ـ ارنست : ضرورة الفن ـ /٧٩/ .

(١٧) ستاروبنسكي : النقد والادب ـ /١٧٦/ .

(١٨) ويليك ـ رينيه : مفاهيم نقدية ـ عالم المعرفة /١١٣/ .

(١٩) انظر : بيتروف ـ س : الواقعية النقدية /٧٠/ وما بعد .

(٢٠) انظر : ويمزات وبروكس : النقد الادبي ـ تاريخ موجز ـ النقد الحديث ـ ج٤ /٥٠/ . دمشق /١٩٧٧/ .

(٢١) ويليك ـ رينيه ـ مفاهيم نقدية /١١٥/ . وانظر نفسه /١١٦/ حيث يبدو الانسان والطبيعة عند (بليك) رمزين لبعضهما بعضا . يقول : (كل ذرة رمل/كل حفرة على هذه الارض/ صخرة ، وكل تل/كل نبع وساقية/كل عشبة وكل شجرة/كل جبل وربوة وارض وبحر/ وغيمة ونيزك ونجمة/رجال يرون من بعيد) .

(٢٢ـ٢٣ـ٢٤) ويليك ـ رينيه ـ : مفاهيم نقدية ـ عالم المعرفة /٢٦٤/ ـ /٢٨٨/ .

(٢٥) ويليك ـ رينيه : مفاهيم نقدية ـ عالم المعرفة /٢٨٦/ .

(٢٦) بيير هنري : الادب الرمزي . تر : هنري زغيب /١٢/ ـ بيروت ـ باريس ـ ط١/١٩٨١م/.

(٢٧) هو ـ فراهام : مقالة في النقد ـ /١٥٨/ .

(٢٨) ويمزات وبروكس : النقد الادبي ـ تاريخ موجز ـ النقد الحديث ـ ج٤ ـ /٦٢/ .

(٢٩) ويليك ـ رينيه : مفاهيم نقدية ـ عالم المعرفة /٢٨٩/ .

(٣٠) اسماعيل ـ عز الدين : الفن والانسان /١٨٢/ .

(٣١ـ٣٢ـ٣٣ـ٣٤ـ٣٥ـ٣٦) ـ بريتون ، اندريه : /٣٧و٦٠/ ـ /٢٦و٣٩/ ـ /٤١و٢٢و٢٧/ .

(٣٧) مجموعة من المؤلفين : الاسطورة والرمز /٧١ ـ ٧٢/ .

(٣٨ـ٣٩ـ٤٠) ـ بريتون ـ اندريه : نفسه /٥٢ـ١٥ـ٢٢/ .

(٤١ـ٤٢ـ٤٣) مجموعة من المؤلفين : الاسطورة والرمز /٧١ـ٧٧ـ٦٩/ .

(٤٤ـ٤٥) بريتون ـ اندريه ـ بيانات السريالية ـ /٥٥/ والقول الاخير لبودلير ـ /٥٨/ .

←

(٤٦) ساخاروفا ـ ت ـ ا : من فلسفة الوجود الى البنيوية ـ دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسية. ترجمة وتقديم : احمد برقاوي /١٤/ ـ دار دمشق ـ دمشق ط١ ـ ١٩٨٤ م .

(٤٧ـ٤٨) : سارتر ـ جان بول : الوجودية ـ مذهب انساني ، تر : باشراف كمال يوسف الحاج ـ : منشورات دار مكتبة الحياة ـ بلا مكان للطبع ـ بلا زمان ـ /٣٩/ ـ /٣١/ .

(٤٩) انظر ـ ساخاروفا ـ ت ـ ا : من فلسفة الوجود الى البنيوية /٢١/ .

(٥٠) سارتر ـ جان بول ـ الجدار ـ تر : هنري زغيب /٢٦/ ـ دار عويدات ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨٢ م .

(٥١) سارتر ـ جان بول : المادية والثورة ـ بلا مترجم ـ /٩/ بيروت ـ ١٩٨٠م .

(٥٢) سارتر ـ جان بول : الذباب : تر : حسين مكي /٩١ـ٩٢ـ٩٣/ ـ بيروت ـ ط٢ .

(٥٣) سارتر ـ جان بول : الجحيم .

(٥٤) كامي ـ البير : كاليغولا ـ بلا مترجم ـ /١١٩ ـ ١٢٠/ ـ بيروت ـ ١٩٦٠م .

(٥٥) انظر : سارتر ـ جان بول : الوجودية مذهب انساني ـ /٤٠ـ٤١/ وكذلك /٤٤ـ٥٤/ .

(٥٦) كامي ـ البير ـ كاليغولا ـ /١١٩ ـ ١٢٠/ .

(٥٧) سارتر ـ جان بول : الذباب ـ /١٠٣ ـ ١٠٤ ـ ١٠٥/ .

(٥٨) ساخاروفا ـ ت. ا : من فلسفة الوجود الى البنيوية ـ /٣٤/ .

(٥٩) كامي ـ البير : سوء تفاهم : ترجمة وتقديم : سامية احمد اسعد ـ سلسلة مسرحيات عالمية /٦٧ ـ ٦٨ ـ ١٢٦/ وانظر نفسه /١٥١/ حيث تعترف (مارتا لزوجة اخيها بقتلها له (لقد اخذ زوجك السعادة لنفسه ، السعادة الوحيدة الحقة) .

(٦٠) ماكوري ـ جون : الوجودية ـ عالم المعرفة ـ /٣٨٩/ .

(٦١ـ٦٢) مجموعة من المؤلفين : موجز تاريخ الحزب الشيوعي السوفييتي ـ تر : الياس شاهين /١٣ـ١٤ـ١٦/ دار التقدم ـ موسكو ـ ١٩٧٥ م .

(٦٣) بيتروف ـ س : الواقعية النقدية ـ /١٠٧/ وانظر : بورلاتسكي ـ فيودور : اصـــول الفلسفة الماركسية اللينينية ـ المادية التاريخية ـ /١٤/ .

(٦٤) بيتروف ـ س : الواقعية النقدية . /١٢٣/ . وانظـر : خرابتشنكو : ذات الكاتـب الابداعية /١١/ .

(٦٥) انظر : نفسه ـ /٢٢٢/ . والراي لانجلس .

(٦٦) انظر : ريديكر ـ هورست : الانعكاس والفعل ـ /٣٧/ .

(٦٧) بيتروف ـ س : الواقعية النقدية ـ /٢٥٣/ .

* * *

عن وزارة الثقافة صدر حديثاً

أعلام الموسيقا الرومانتيكية

تأليف
ميلتون كروس

ترجمة
أبية حمزاوي

★ ★ ★

الموسيقا في سورية

أعلام وتاريخ

صميم الشريف

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى